

# Von einer, die auszog, das Fürchten zu verlernen. Gedächtnis-Reflexionen in Tatiana Salem Levys *A chave de casa*

Christoph Schamm

## 1. Ein Roman in Fragmenten

“Não gosto das coisas restauradas, como se tivessem sido construídas ontem, mas das marcas, dos vestígios” (Levy 2009: 118).<sup>1</sup> Mit dieser Begründung weist die Erzählerin das Angebot eines Juweliers in Istanbul zurück, die herausgefallenen Steine im Ring ihrer Mutter durch neue zu ersetzen. Und als wäre diese Aussage nicht klar genug, bekräftigt sie sie gleich noch durch den Umkehrschluss: “E na verdade gosto das coisas que se foram, que não estão mais aqui. Gosto das ruínas, dos segredos do passado” (Levy 2009: 118).<sup>2</sup> Es wäre naiv, in dieser Reflexion in Tatiana Salem Levys Roman *A chave de casa*, in dem es um die Rekonstruktion einer jüdisch-sephardischen Familiengeschichte geht, ein bloßes Bekenntnis zum Charme des Vergänglichen zu sehen, denn wie jeder Ring ist auch der Ring am Finger der Erzählerin ein über sich hinausweisendes Symbol – ein Symbol, das in diesem speziellen Fall nichts Geringeres als die Erzählung selbst repräsentiert. Freilich wirft diese metafiktionale Lesart sofort die Frage auf, ob die Schriftstellerin ihr Werk damit nicht eher in Zweifel zieht, als es zu erhellen: Indem sie ihre Familiengeschichte zu einer Fiktion umschreibt, schafft sie doch nichts anderes als eine künstliche Rekonstruktion von Vergangenheit. Schließlich wäre dieser Roman kaum entstanden, wenn er nicht auf einem Prinzip beruhte, das an einer Stelle

---

1 “Ich mag keine restaurierten Dinge, die aussehen, als wären sie gestern angefertigt worden, sondern Zeichnungen und Spuren.” Alle Übersetzungen sind, soweit nicht anders gekennzeichnet, von Christoph Schamm. Sämtliche Originalzitate aus Tatiana Salem Levys 2007 erschienenem Roman *A chave de casa* stammen im Folgenden aus der 2009 bereits zum dritten Mal aufgelegten Ausgabe der Editora Record, Rio de Janeiro.

2 “Und im Grunde mag ich Dinge, die verschwunden sind, die nicht mehr hier sind. Ich mag Ruinen, die Geheimnisse der Vergangenheit.”

mit dogmatischer Härte formuliert ist: “O passado não é para ser esquecido” (Levy 2009: 131).<sup>3</sup> Doch sind Geschehenes und Gewesenes niemals in ihrer ursprünglichen Form verfügbar. Erinnerndes Erzählen kann daher gar nichts anderes tun als das, was Salem Levys Erzählerin durch die Ring-Metapher explizit ablehnt: Um das entglittene Authentische zu ersetzen, muss es neue Zeichen dafür finden. Allerdings spricht vieles dafür, dass die Uneinholbarkeit des Vergangenen in diesem Roman nicht übersehen, sondern besonders tiefgründig reflektiert wird. Gerade weil sich die Autorin dessen bewusst ist, stilisiert sie ihre Erzählerin teilweise als autobiografisches Ich und trennt sie als fiktive Figur zugleich eindeutig von ihrer eigenen Person. “Não é um romance autobiográfico, no sentido que aquilo ali não é a minha vida. Tem muitas coisas que estão no livro que eu experimentei, mas transformei essa experiência em outros personagens, outras situações” (Mello 2011)<sup>4</sup> betont Salem Levy in einem Interview die wesentliche Fiktionalität von *A chave de casa*. Dennoch weigert sie sich, die gemeinsamen Erinnerungen ihrer Familie kohärent und bruchlos zu erzählen, indem sie sie in eine kausallogische Ordnung einbinden und die Lücken durch imaginäre Surrogate auffüllen würde. Dies widerspräche ihrem Verständnis dessen, was das lebendige Gedächtnis wesentlich ist: “Eu mexo, basicamente, com a memória: memória da imigração, memória da minha família que sai da Turquia para o Brasil, memória do exílio durante a ditadura... A memória é muito fragmentada, estilhaçada, isso me interessa” (Mello 2011).<sup>5</sup>

Dieses Zitat benennt nicht nur die zentralen Themen des Romans, es verweist auch auf das erzähltechnische Vorgehen seiner Autorin, die ihre Erzählung in insgesamt 109 Fragmente aufbricht. Für den Leser ergibt sich daraus aber keineswegs die Schwierigkeit, dass er fortwährend nach einem durchgängigen Handlungsstrang suchen müsste, der womöglich gar nicht existiert. Im Gegenteil: Wer 30, vielleicht 35 Seiten in den Roman vorgedrungen ist, erkennt unweigerlich das System, das bis zum Ende

3 “Die Vergangenheit darf nicht vergessen werden.”

4 “Es ist kein autobiografischer Roman, insofern als das, was da steht, nicht mein Leben ist. Vieles, was im Buch steht, habe ich erlebt, aber ich habe diese Erlebnisse in andere Personen und Situationen übertragen.”

5 “Im Grunde spiele ich mit dem Gedächtnis: dem Gedächtnis der Immigration, dem Gedächtnis meiner Familie, die aus der Türkei nach Brasilien ausgewandert ist, dem Gedächtnis des Exils während der Militärdiktatur... Das Gedächtnis ist völlig in Fragmente und Splitter zerbrochen, das interessiert mich.”

konsequent durchgehalten wird – dass nämlich jedes Fragment einer von sechs möglichen Sequenzen zuzuordnen ist, aus denen sich die Familien- und die bisherige Lebensgeschichte der Erzählerin relativ problemlos rekonstruieren lassen. Freilich verwendet die Autorin einen Kunstgriff, der uns die Orientierung nicht ganz so leicht macht: Die wesentlichen Figuren der Handlung werden niemals beim Namen genannt, was auf den ersten Seiten erfolgreich verschleiert, auf wen sich die Pronomina der zweiten und dritten Person eigentlich beziehen. Dass es schließlich doch zutage tritt, ist ebenfalls der Raffinesse der Autorin geschuldet: Die Fragmente sind so geschickt miteinander verflochten, dass sie sich gegenseitig erhellen und keiner übergeordneten Erzählinstanz bedürfen, die sie chronologisch ordnen müsste.<sup>6</sup>

Ein kurzer Überblick über die ersten neun Fragmente, die Seiten 9 bis 24 in der zitierten Ausgabe, soll anschaulich machen, wie die Romanfiktion allmählich Konturen annimmt. Die Erzählung erreicht nach diesem Abschnitt insofern eine Zäsur, als jede der erwähnten sechs Handlungssequenzen durch mindestens ein Fragment eingeführt worden ist, denn das neunte Fragment setzt die letzte noch ausstehende Sequenz in Gang. Ehe es dazu jedoch kommt, präsentiert sich die Erzählerin ganz am Anfang explizit als schreibendes Ich, das – gelähmt durch einen nicht näher bestimmten Hauch, durch das erdrückende Gewicht einer noch undefinierten Last – seit langer Zeit in einem Krankenzimmer vor sich hin siecht (Levy 2009: 9–10). Über den gesamten Romantext hinweg wird sie sich insgesamt 14 Mal von diesem Standort aus zu Wort melden, wodurch die Erzählung gleich zu Beginn einen scheinbar fixen Ausgangspunkt erhält, zu dem fast alle übrigen Sequenzen, wenigstens auf den ersten Blick, als Rückblenden relationiert sind. Wohlgemerkt: *fast* alle übrigen Sequenzen. Neben die Reflexionen über das eigene Erzählen im Modus des Selbstgesprächs tritt nämlich eine weitere Serie von Textabschnitten, die imaginäre Dialoge der Erzählerin mit ihrer verstorbenen Mutter beinhalten.<sup>7</sup>

6 Dies geht so weit, dass die Fragmente nicht mit Überschriften versehen und noch nicht einmal nummeriert sind. Sie sind rein typografisch voneinander getrennt: Jedes beginnt auf einer neuen Seite, wobei die erste Zeile im Satzspiegel deutlich nach unten verrückt ist.

7 Die Information, dass es sich bei der Gesprächspartnerin um die Mutter handelt, erhalten wir jedoch erst im Fragment 6 (Levy 2009: 18). Vorher ist lediglich den Adjektivendungen zu entnehmen, dass es sich um eine Frau handeln muss. Jetzt aber bezeichnet die bislang anonyme Stimme den Mann, den die Erzählerin ihren Großvater nennt, als ihren Vater. Ähnlich erhalten wir erst deutlich später – nämlich im

Mehrmals muss sie sich darin für ihre depressive Haltung rechtfertigen, zugleich erhält sie Zuspruch, ihren Lähmungszustand zu überwinden; so bereits im zweiten Fragment des Romans (Levy 2009: 11). Das dritte Fragment (Levy 2009: 12–13) unterscheidet sich von den beiden vorherigen, indem jetzt erstmals konkretes Geschehen erzählt wird: Die Erzählerin teilt uns mit, wie sie von ihrem Großvater einen alten Schlüssel erhalten hat, der für den weiteren Handlungsverlauf offensichtlich von Bedeutung sein muss – schließlich hat er dem Roman seinen Titel gegeben: “Tome, ele disse, essa é a chave da casa onde morei na Turquia” (Levy 2009: 12).<sup>8</sup> Das Geschenk veranlasst die bettlägrige Erzählerin zu einem Entschluss, der auf den ersten Blick reichlich paradox anmutet: Sie will sich von dem Schlüssel zu einer Geschichte inspirieren lassen, die eine weite Reise in fremde Länder voraussetzt;<sup>9</sup> eine Reise, die sie niemals gemacht hat und in ihrer gegenwärtigen Verfassung gar nicht machen könnte. Der Widerspruch lässt sich nur insofern auflösen, als es sich dabei um eine metaphorische Reise in die Vergangenheit handeln muss, einen erinnernden Rückblick, wie er im Fragment 7 tatsächlich beginnt: Darin wird von einem jungen Mann erzählt, der sich von seinen Eltern und Geschwistern verabschiedet. Obwohl die Hauptperson nur mit dem Pronomen “ele” [er] bezeichnet wird, lässt sich mit Hilfe der vorhergegangenen Abschnitte erschließen, dass der Großvater der Erzählerin hier das türkische Izmir in Richtung Brasilien verlässt (Levy 2009: 19–21). Vorher jedoch werden zwei weitere Sequenzen eingeleitet, nämlich diejenige, in der die Erzählerin sich an den Krebstod ihrer Mutter erinnert (Levy 2009: 14–15), sowie diejenige, in der sie überraschend doch eine wörtlich gemeinte Reise in die Türkei und nach Portugal schildert (Levy 2009: 16–17). In den Fragmenten 6 (Levy 2009: 18) und 8 (Levy 2009: 22–23) wird erneut in das intime Zwiegespräch von Mutter und Tochter hineingehorcht – es wird also die im zweiten Fragment begonnene Sequenz fortgesetzt –, dann stimmt die Erzählerin im neunten endlich

---

13. Fragment – Gewissheit, dass die verstorbene Person ebenfalls die Mutter ist: In direkter Rede spricht die Erzählerin die Krebskranke mit “mãe” [Mutter] (Levy 2009: 30) an. Isoliert betrachtet, mögen diese Details unwesentlich scheinen, sie sind jedoch beispielhaft für die Subtilität des Erzählverfahrens in Salem Levys erstem Roman.

<sup>8</sup> “Nimm, sagte er, das ist der Schlüssel des Hauses, in dem ich in der Türkei wohnte.”

<sup>9</sup> So behauptet sie: “Para escrever esta história, tenho que sair de onde estou, fazer uma longa viagem por lugares que não conheço, terras onde nunca pisei” (Levy 2009: 12) [“Um diese Geschichte zu schreiben, muss ich von dort aufbrechen, wo ich bin, zu einer Reise durch Orte, die ich nicht kenne, Länder, die ich nie gesehen habe”].

dasjenige Thema an, auf das versierte Leser längst gewartet haben: eine Liebesgeschichte, die sie ohne Umschweife mit der ersten Begegnung mit ihrem späteren Partner beginnt (Levy 2009: 24). Dies ist der Auftakt zur sechsten Sequenz.<sup>10</sup>

## 2. Zur Verflochtenheit von Erinnern und Erzählen

Erzählende Literatur, so erklärte die Anglistin Astrid Erll (2005: 249), sei immer ein Medium der Erinnerungskultur. Diese Behauptung behalte ihre Gültigkeit auch dann, wenn der Text keine explizite Erinnerungsfiktion aufweise, wenn im Zentrum der Erzählung also keine Figur stehe, die sich von ihrem gegenwärtigen Standpunkt aus auf früheres Geschehen zurückbesinnen würde. Schließlich sei es schlichtweg unmöglich, dass ein Autor eine Fiktion schaffe, ohne ständig auf Kenntnisse zurückzugreifen, die durch Speichermedien zur Verfügung gestellt würden, somit also zum kollektiven Gedächtnis gehörten. Gedächtnis ist dabei so weitgefasst definiert, dass es deutlich mehr als nur die Fähigkeit bezeichnet, persönlich erfahrenes Geschehen in der Vorstellung zu rekonstruieren. Neben solchen Erinnerungen im hergebrachten Sinne schließt es sogar die ganz abstrakten, etwa die mathematischen Kenntnisse ein. Ähnlich wie bedeutungslose Erlebnisse vergessen wir nämlich auch dasjenige Wissen, dessen überzeitlichen Nutzen wir nicht immer wieder im zeitlich gebundenen Geschehen bestätigt finden. Umgekehrt können wir einmalige Vorkommnisse nur dann für uns selbst erinnern und für andere erzählen, wenn wir über die nötigen abstrakten Begriffe verfügen, um sie im Zeitfluss als etwas Singuläres zu isolieren.<sup>11</sup>

10 Es wäre vermutlich möglich, die Fragmente auf mehr oder anders definierte Sequenzen zu verteilen. So könnte man etwa die Geschichte der Mutter als Widerstandskämpferin gegen die Militärdiktatur und Exilantin von der Geschichte des Großvaters als Immigrant und Unternehmer trennen. Für die Synthese zu einer gemeinsamen Sequenz unter der Rubrik Familiengeschichte spricht aber, dass die Biografie des Großvaters durch diejenige der Mutter abgelöst wird, sobald die Mutter geboren ist. Zudem handelt es sich in beiden Fällen um Teile der Vergangenheit, die die Erzählerin nicht selbst erlebt hat.

11 Denken ist also prinzipiell mit einem bewussten oder unbewussten Erinnern verbunden. Diese neurophysiologische Erkenntnis (Schmidt 1991: 381) ist auf das kulturwissenschaftliche Konzept des kollektiven Gedächtnisses übertragen worden. "Texte [...] fungieren als nichtpersonale Träger des Gedächtnisses", schrieb Renate Lachmann (1993: XVII). Sie dienten jedoch nicht nur der statischen Lagerung von Sinn, sondern

Erzählen – ganz gleich, ob man das Verb im alltäglichen oder im literaturtheoretischen Kontext verwendet – ist natürlich weit mehr als nur die Wiedergabe von faktischem oder imaginärem Geschehen. Es setzt ein Subjekt voraus, das zumindest intuitiv über einen abstrakten Begriff von Erzählen als solchem sowie über mindestens eine mögliche Methode des Erzählens verfügt. Auch diese Kenntnisse, was Erzählen überhaupt ist und wie es praktiziert wird, sind Gedächtnisbestände, die jeder einzelne durch das Zusammenleben mit seinem sozialen Umfeld erhält – meist, indem er implizite Prinzipien aus gehörten oder gelesenen Narrativen ableitet, seltener, indem er sich mit diesen Prinzipien explizit und theoretisch befasst. Schreibt man auf der Grundlage dieser Kenntnisse selbst einen Roman, so partizipiert man in zweifacher Weise am kollektiven Gedächtnis, wie es im Übrigen jeder Schöpfer kultureller Objektivationen tut, indem er Sinn zeichenhaft fixiert und der Allgemeinheit anbietet: Zum einen ist der Text das Spiegelbild dessen, was man bewusst oder unbewusst aus kollektiven Gedächtnisbeständen übernommen hat; zum anderen strahlt er natürlich auf das kollektive Gedächtnis zurück, versucht bestimmte Wissens- und Erinnerungsformationen zu stärken und andere zu schwächen (freilich mit unberechenbarem, in den allermeisten Fällen geringem Effekt).

All dies legt den Schluss nahe, dass erinnerndes Schreiben in hohem Maße die Normen und Schemata reproduziert, wie vergangenes Geschehen in einem bestimmten sozialen Umfeld dargestellt werden soll. Überspitzt könnte man behaupten, dass solche Texte nichts oder nur wenig über die erinnerte Vergangenheit aussagen, dagegen ziemlich viel über die herrschenden normativen Vorstellungen im Umfeld ihres Entstehens. So sehr die theoretische Reflexion diese Hypothese zu rechtfertigen scheint, so sehr widerspricht sie andererseits der verbreiteten Überzeugung, dass das Gedächtnis jedes einzelnen Menschen einzigartig und intim ist. Tatsächlich wäre es wohl falsch, diese Überzeugung einfach als naive Illusion zu verwerfen. Sicherlich wird die Arbeit unserer Gedächtnisse wesentlich von außen bestimmt; sicherlich partizipieren wir in hohem Maße an den Erinnerungen, Werten und Denkformen der Menschen um uns herum. Dennoch verhilft uns allein schon die enorme Vielfalt des potenziell Verfügbaren zu einer Art von Individualität. Was wir metaphorisch

---

böten zugleich die Möglichkeit, modifizierend daran weiterzuarbeiten: "Das Gedächtnis ist mithin kein passiver Speicher, sondern ein komplexer Textproduktionsmechanismus" (Lachmann 1993: XVII).

Kollektivgedächtnis nennen, liegt verborgen hinter unzähligen Gruppengedächtnissen, die ihrerseits nur wenige Inhalte gemeinsam abrufen. Zum kollektiven Gedächtnis gehört jede Kenntnis, die in einem Medium fixiert ist und der Allgemeinheit potenziell zur Verfügung steht. Wenn überhaupt, werden die allermeisten Kenntnisse jedoch nur von einem bestimmten Teil der Allgemeinheit, also von einer Gruppe, vergegenwärtigt. Die übrigen Gruppen und Individuen blenden sie aus – oder, um bei der Metapher vom Kollektivgedächtnis zu bleiben, sie vergessen sie. Was nun den einzelnen Menschen angeht, selektiert er willentlich oder unwillentlich Gedächtnisbestände unterschiedlichster Gruppen, erschließt sie sich aber schwerlich in ihrer Gesamtheit. Stattdessen vermengt er sie mit den Gedächtnisinhalten anderer Gruppen zu einer Mixtur, die in ihrer Kombination einmalig ist, obwohl ihre unüberschaubar vielen Ingredienzen nicht seine authentische Schöpfung sind.<sup>12</sup> Das Erzählen im Alltag und in der Literatur ist ein mnemonischer Prozess, der Gedächtnisbestände gemäß ebenfalls im Gedächtnis gespeicherten Regeln neu zusammenfügt. In manchen Narrativen – insbesondere dann, wenn sie ihre Rückschau in die Vergangenheit als fiktiven Vorgang inszenieren – wird darüber sogar bewusst reflektiert. Tatiana Salem Levys *A chave de casa* ist ganz eindeutig solch ein Fall.

### 3. Erinnern als Gegenwartsverweigerung

In diesem Roman wird viel gestorben und deswegen viel gelitten. Dem vergeblichen Kampf der Mutter gegen den Krebs geht eine ganze Serie von tragischen Toden voraus. Manche Figuren scheinen für die Handlung überhaupt nur die Funktion zu haben, verfrüht zu sterben und das Leid der Überlebenden zu mehren; so etwa Rosa, die große, unerfüllte Liebe des Großvaters in Izmir, die von ihren Eltern mit einem reicheren Mann zwangsverheiratet wird. Der Wunsch, sie zu vergessen, ist der eigentliche Grund, weshalb der Abgewiesene emigriert und ein neues Leben in Rio de Janeiro beginnt. Doch haben Emotionen in Salem Levys Fiktionswelt viel zu viel Macht, als dass man einfach vor ihnen davonlaufen könnte. Kaum hat der Großvater in Brasilien Fuß gefasst, informiert ihn ein Brief

<sup>12</sup> Zu einer Definition von Identität als dynamischem Verhältnis von Zugehörigkeit vgl. Kühner 2008: 168.

vom Suizid der verzweifelten Rosa in Izmir. Überwältigt von Schmerz und Schuldgefühl zieht er sich einen ganzen Monat lang ins Bett zurück, bevor er sich mühsam zur Rückkehr ins Alltagsleben überwindet. Als wäre dieser Schlag nicht hart genug, wird kurz darauf seine geliebte Zwillingschwester von der Tuberkulose dahingerafft; ganz so, als ginge ein in der Heimat zurückgebliebener Teil von ihm zugrunde. Dieses Mal fällt es ihm leichter, seine Trauer zu betäuben, so dass er keinen Zusammenbruch erleidet, den er sich als Immigrant und ehrgeiziger Existenzgründer nicht leisten kann. Er geht eine reine Zweckehe ein, aus der im Laufe der Jahre vier Kinder hervorgehen. Das Schicksal indes prüft ihn mit einem dritten, besonders gnadenlosen Hieb: Sein zweiter, langersehnter Sohn übersteht die ersten Tage nach der Geburt nicht. Inzwischen ist der Großvater freilich hart und verbittert genug, um die Schmerzerfahrung im Gedächtnis abzukapseln und jede bewusste Erinnerungsarbeit zu unterbinden – was die unbewusste freilich nicht verhindert:

O fantasma do menino rondava todos os aposentos e, assim como o passado, seu nome era interditado. Se alguém lembrasse o ocorrido, mesmo que com uma breve menção, era o suficiente para provocar a fúria paterna, que se exaltava contra aquele que quebrara o silêncio. Como se falar fosse um desrespeito à dor. (Levy 2009: 112)<sup>13</sup>

Als vier Jahre später sein jüngstes Kind zur Welt kommt, die Mutter der Erzählerin, bleibt deren Verhältnis zum Vater von der verdrängten Trauer um den Bruder überschattet. Der Ordnung halber ist zu erwähnen, dass zu einem unbestimmten Zeitpunkt der Handlung die Mutter des Großvaters stirbt, nachdem sie ihrem Sohn nach Brasilien nachgezogen ist. Doch handelt es sich dabei um das Ende eines langen, erfüllten Lebens, das offenbar nicht genug Schmerz hervorruft, um von der Erzählerin beachtet zu werden. Dies ist für die Erzählung durchaus bezeichnend: Mehrere Figuren werden mehr oder weniger ausgeblendet, obwohl sie in der erinnerten Familiengeschichte keine unerhebliche Rolle einnehmen. So ist der Vater der Erzählerin derart marginal, dass er sogar einen Namen erhält – paradoxerweise indizieren nämlich ausgerechnet Namen in diesem Roman

13 “Der Junge geisterte als Gespenst durch alle Zimmer und sein Name war ebenso verboten wie die Vergangenheit. Wenn jemand an das Vorgefallene erinnerte, indem er es auch nur kurz erwähnte, so war dies genug, um den Zorn des Vaters zu reizen, der über denjenigen herfiel, der das Schweigen gebrochen hatte. Als wäre Sprechen eine Missachtung des Schmerzes.”



der namenlosen Hauptpersonen mangelnde Bedeutung.<sup>14</sup> Obwohl aktiver Gegner der Militärdiktatur, also durchaus positiv charakterisiert, ist die Funktion des Vaters darauf beschränkt, der Mutter unwillentlich Schmerz zuzufügen: Seinetwegen zögert das Ehepaar die Flucht ins Exil hinaus, seinetwegen wird seine Frau von der politischen Polizei gefoltert und verhört. Da sie heldenhaft 'dichthält', können beide nach Portugal ausreisen, wo später die Erzählerin zur Welt kommen wird. Nach der Amnestie im Jahr 1979 kehren die Eltern mit dem Baby nach Brasilien zurück; dies ist der einzige Moment der Handlung, der auf ein bestimmtes Datum bezogen ist. Die Kindheit und Jugend der Erzählerin werden fast vollständig übersprungen,<sup>15</sup> dann nimmt die Chronik der verfrühten Tode mit demjenigen der Mutter ihren Höhepunkt, wobei inzwischen der Wechsel vom vermittelten Familiengedächtnis zu den persönlichen Erinnerungen der Erzählerin vollzogen ist.

Tod, Sterben oder Töten bedeuten für Salem Levys Erzählerin aber nicht nur das biologische Ende eines Menschenlebens; vielleicht sogar weniger dies als vielmehr Identitätsverlust bzw. das totale Streichen jeglicher Empfindungen für eine bestimmte Person. Dafür lassen sich im Text mehrere Belegstellen finden. So beschreibt sich die Erzählerin zum Zeitpunkt des Schreibaktes in ihrem Krankenbett nicht nur als gelähmt, als "casulo pétreo" [steinerne Kokon] (Levy 2009: 12), sondern – durchaus in der Nachfolge von Machado de Assis' postum sein Leben resümierendem Brás Cubas – als Leichnam: "Posso sentir o cheiro dos vermes se preparando para o banquete final. Sei que eles se aproximam e já comemoraram a grande festa que acontecerá em breve" (Levy 2009: 82).<sup>16</sup> Der Tod bzw. die Paralyse als dessen Vorstufe bezeichnen hier also den Zustand eines Subjektes, das sich vollständig in sein Gedächtnis zurückgezogen hat, das seine Gegenwart einzig nutzt, um in die Vergangenheit einzutauchen. Aus dem Romantext geht klar hervor, dass es zwei Faktoren waren, die die Erzählerin zu einem derartigen untoten Erinnerungszombie reduziert

14 Allerdings handelt es sich bei dem Namen Humberto lediglich um den Decknamen, unter dem der Vater als Widerstandskämpfer agiert (Levy 2009: 126).

15 Lediglich im achten Fragment spricht die Erzählerin über die panischen Verlustängste, die sie als Kind jedesmal dann empfand, wenn die Mutter morgens zur Arbeit ging (Levy 2009: 22–23).

16 "Ich kann riechen, wie sich die Würmer auf das finale Festbankett vorbereiten. Ich weiß, dass sie näher kommen und bereits frohlocken, weil in Kürze ein großer Schmaus beginnt."

haben: zum einen der Krebstod der Mutter, zum anderen die Trennung von ihrem langjährigen Partner,<sup>17</sup> der sie zum Objekt seiner sadistischen Gewaltausbrüche gemacht hatte. Die Wucht der zusammengerechneten Schmerzerfahrungen war offenbar so stark, dass die Erzählerin vollständig aus der Gegenwart herausgeschleudert wurde, sie folglich darauf verwiesen ist, durch erneutes Aushandeln der Vergangenheit ihre Beziehung zur Realität von Grund auf zu revidieren. Der gleich zu Beginn für aussichtslos erklärte Versuch, die Familiengeschichte im Krankenzimmer auf der Maschine zu schreiben, verfolgt aber zunächst kein über sich selbst hinausgehendes Ziel: “Escrevo sem poder escrever e: por isso escrevo” (Levy 2009: 9).<sup>18</sup>

Sehr präzise wird in der Erzählung der Handlungsmoment genannt, in dem die Erzählerin endgültig aus der Gegenwart herausbricht, indem sie dasjenige Erlebnis hat, das sie selbst als ihren Tod bezeichnet: Nachdem ihr Partner bereits von der seelischen Grausamkeit bizarrer Rollenspiele zu physischer Gewalt übergegangen ist, schickt sie ihn an einem Samstagabend fort, um alleine tanzen und sich betrinken zu können. Für diese narzisstische Kränkung rächt er sich, indem er sie zum Schein zärtlich küsst, dann aber mit eiskaltem Bier übergießt und die Wohnung verlässt. Dazu legt er den Song auf, den die Erzählerin in diesem Augenblick als “nossa música” [unser Lied] erkennt: Chers *Bang Bang (My Baby Shot Me Down)*, ein Lied aus den 1960er Jahren, dessen von Nancy Sinatra gesungener Version der Tarantino-Film *Kill Bill – Volume 1* (2003) zu neuer Popularität verhalf. “Estirada no chão até o amanhecer, chorei a minha própria morte” (Levy 2009: 184),<sup>19</sup> lautet der letzte Satz dieses Fragmentes, das die Sequenz Liebesgeschichte jedoch noch keineswegs abschließt. Noch einmal wird die Erzählerin Opfer der sexuellen Gewalt ihres Partners, die sich jetzt bis zur Vergewaltigung steigert (Levy 2009: 198); dann endlich gibt sie ihren aufgestauten Rachegefühlen nach und ersticht den Peiniger

17 Die Zeitangaben im Roman bleiben im Allgemeinen vage, so dass die Dauer der Liebesbeziehung ebenso im Unklaren bleibt wie beispielsweise das Alter der Erzählerin. Aus dem 78. Fragment geht freilich hervor, dass zwischen Beginn und Ende der Partnerschaft deutlich mehr als zwei Jahre verstreichen. Darin nämlich schildert die Erzählerin den Geschlechtsakt anlässlich des zweiten Jahrestages ihrer Beziehung, der im Übrigen in heftigen gleichzeitigen Orgasmen kulminiert (Levy 2009: 154–155). In ihre langanhaltende, schmerzensreiche Opferrolle wird sie erst später gedrängt.

18 “Ich schreibe, ohne schreiben zu können, und: deswegen schreibe ich.”

19 “Auf dem Boden ausgestreckt beweinte ich bis zum Morgengrauen meinen eigenen Tod.”

mit einem Küchenmesser (Levy 2009: 202). Die detailreiche Mordszene liest sich wie das Szenario eines *Splatter*-Films und lässt sich, gemeinsam mit der vorherigen Referenz auf Tarantino, als Anleihe aus einer fremden Bildersprache verstehen. Dies wiederum lässt darauf schließen, dass die Tat nicht wörtlich zu nehmen, sondern symbolisch aufzufassen ist. Der gewalttätige Partner scheint keine andere Funktion zu erfüllen als diejenige, der Erzählerin zunächst Lust und später Schmerzen zu bereiten;<sup>20</sup> das gemeinsame Leben des Paares beschränkt sich auf den sexuellen Bereich oder zumindest wird kaum jemals etwas anderes geschildert. So liegt es durchaus nahe, den Sadisten nicht als autonome Figur zu betrachten, sondern als problematische Facette in der Persönlichkeit der Erzählerin, die ihre masochistischen Opferphantasien in ihm spiegelt. Der finale Mord, der in der Fiktionswirklichkeit keinerlei juristische Folgen hat, ist wohl eher bildhaft zu lesen, nämlich als Überwindung einer psychischen Erkrankung.

Dass Mord und Tod in der Erzählsprache Salem Levys das Aus- bzw. Verlöschen identitätsstiftender emotionaler Bindungen bedeuten, geht umgekehrt auch aus den Dialogen mit der Mutter hervor: Obwohl diese tatsächlich gestorben ist, wird ihr Tod meist als ein 'Fortgehen' (*partir*) bezeichnet, das sie keineswegs daran hindert, im Gedächtnis der Tochter weiterzuleben – vorausgesetzt, die Erzählerin überwindet ihre Angstlähmung und nimmt wieder aktiv am Leben teil. "Entenda", mahnt die Mutter, "quem partiu fui eu, e a única maneira de permanecer viva é com você. Se você desistir, aí, sim, estarei morta" (Levy 2009: 63).<sup>21</sup> Implizit wird hier zwischen einer guten und einer schlechten Erinnerungsform unterschieden; je nachdem, ob der Rückblick in die Vergangenheit die Erfordernisse des gegenwärtigen Lebens erfüllt oder ob er eine Flucht vor diesen ist. Die gesamte Krankenbett-Sequenz mit der Metamorphose der Erzählerin zu einem steinernen Kokon und ihrem ziellosen Wühlen in der Familiengeschichte schildert den letzteren, krankhaften Erinnerungsprozess. Das Zurückblicken in die Vergangenheit ist dabei keine notwendige, gesunde Praxis mit dem Ziel, die Kohärenz des eigenen Selbst zu erhalten; es ist

20 Neben der Vergewaltigung und dem 'Tod' der Erzählerin gehört eine Fehlgeburt zu den Extrempunkten ihres Leidensweges. Sie schöpft dabei den unausgesprochenen und unbestätigten Verdacht, dass der Partner ihren Fötus mit Hilfe eines heimlich verabreichten Medikaments abgetrieben habe (Levy 2009: 167–168).

21 "Versteh doch: Wer fortgegangen ist, bin ich, und weiterleben kann ich einzig durch dich. Wenn du aufgibst – erst dann werde ich tot sein."

vielmehr die Tätigkeit eines Gehirns im Leerlauf, das sich der Gegenwart vollkommen entzogen hat. Deutlich wird dies insbesondere durch zwei weitgehend gleichlautende Fragmente der Krankenbett-Sequenz, in denen die Erzählerin aufschlussreich über ihre Malaise reflektiert. Nicht in der leidvollen Familiengeschichte sei die Ursache für ihren Kollaps zu suchen: “Nenhum passado veio me assoprar nos ombros” (Levy 2009: 62 und 133).<sup>22</sup> Stattdessen erkennt sie die Reduktion auf das passive Dahinvegetieren, den völligen Verzicht, ihr Leben aktiv zu gestalten, als unmittelbare Folge von Ereignissen ihrer jüngeren Biografie; gemeint sind natürlich der Verlust der Mutter sowie der affektiven Bindung an den langjährigen Partner.

#### **4. Zum Verhältnis von personalem und gruppenspezifischem Gedächtnis**

Erinnern, dies geht aus den Gedächtnis-Reflexionen in Salem Levys Erzählung eindeutig hervor, ist nichts prinzipiell Positives. Zugleich lässt es sich aber keineswegs pauschal als Gegenwartsverweigerung verurteilen. Wer sich in radikal veränderten Lebensumständen neu orientieren muss, dem bleibt nichts anderes übrig, als seine Vergangenheit neu zu erarbeiten. Nur wenn er sie zu einer kausallogischen Entwicklung fügen kann, die bis zu seiner aktuellen Situation führt, erlebt er seine personale Identität als intakt. Dieser mnemonische Prozess erfordert sicherlich ein temporäres Innehalten und Zurückbesinnen, mit dem Abbruch aller Beziehungen zur Außenwelt bis hin zur Vernachlässigung des eigenen Körpers ist er jedoch nicht zu vergleichen. Erneut ist es bei Salem Levy die Stimme der Mutter, die vor dem völligen Aufgehen in der Gegenwart ebenso eindringlich warnt wie vorher vor dem absoluten, selbstgenügsamen Erinnern aus Lebensangst. Dabei ist hervorzuheben, dass sie den produktiven Umgang mit der Vergangenheit keineswegs auf die individuelle Biografie einschränkt, sondern unbedingt befürwortet, dass die Tochter in die zeitliche Tiefe des Familiengedächtnisses hinabtaucht. Das Geschenk des Großvaters, der Schlüssel zu seinem Elternhaus in Izmir, erscheint in ihren Augen unbedingt sinnvoll: “A história não é só dele, a vida nunca é de uma única

---

22 “Nichts Vergangenes hat mir je über die Schulter geatmet.”

peessoa” (Levy 2009: 18).<sup>23</sup> Ins Spiel gebracht wird dadurch nicht nur das transgenerationale Gruppengedächtnis der Familie, sondern dieses überwiegend auch dasjenige der jüdischen Einwanderer in Brasilien. Sicherlich partizipieren die Erzählerin, ihre Mutter und ihr Großvater daran gemeinsam, doch erinnert der alte Immigrant aus Izmir ganz anders, als es seine Tochter und Enkelin tun. “Você conhece o meu pai: nada para ele é sem razão” (Levy 2009: 18),<sup>24</sup> charakterisiert ihn die Mutter als gläubigen Juden, während sie sich an anderer Stelle mit dem Atheismus der Erzählerin solidarisiert. “Deus não estava na mesa, concordo” (Levy 2009: 130),<sup>25</sup> begegnet sie deren Vorwurf, die Rituale des jüdischen Neujahrsfestes ‘Rosch ha-Schana’ in ihrer Kindheit seien hohle Inszenierungen ohne religiöse Substanz gewesen. Sie habe ihr Verhalten aber dennoch nicht in Frage zu stellen: Das Festhalten am Ritual, der ursprünglichen Organisationsform eines Gruppengedächtnisses, müsse nicht zwingend im Glauben begründet sein. Selbst davon losgelöst könne es noch die Funktion erfüllen, die Identität einer Gemeinschaft über Generationen hinweg aufrecht zu erhalten.<sup>26</sup>

Não era a religião que nos importava, mas a tradição. Não queríamos simplesmente jogar na lata de lixo aquilo que nossos antepassados se esforçaram para guardar. O importante era a simbologia. Eu queria transmitir um pouquinho do que aprendi para os que vieram depois. (Levy 2009: 130)<sup>27</sup>

Daraufhin argumentiert die Tochter, alle Juden, selbst die völlig säkularen, kennzeichne wesentlich die krankhafte Furcht vor dem Vergessen. Dies hält sie für schädlich, denn das ständige Wachhalten vergangenen Leides bereite notgedrungen Ängste und Schmerzen, die das Leben im Jetzt behinderten: “Se não esquecemos o passado não vivemos o presente” (Levy

23 “Die Geschichte gehört nicht ihm allein, das Leben gehört niemals einem einzigen Menschen.”

24 “Du kennst doch meinen Vater: Für ihn geschieht nichts ohne Grund.”

25 “Gott saß nicht mit am Tisch, das stimmt.”

26 Indem die Mutter den gemeinschaftsstiftenden Aspekt des Rituals über den religiösen stellt, reproduziert sie eine Position der neueren Gedächtnisstudien. So schrieb Jan Assmann bereits 1992: “Feste und Riten sorgen im Regelmäß ihrer Wiederkehr für die Vermittlung und Weitergabe des identitätssichernden Wissens und damit für die Reproduktion der kulturellen Identität. Rituelle Wiederholung sichert die Kohärenz der Gruppe in Raum und Zeit” (Assmann 2007: 57).

27 “Nicht auf die Religion kam es uns an, sondern auf die Tradition. Wir wollten nicht einfach in die Mülltonne werfen, was unsere Vorfahren mühsam bewahrt hatten. Die Symbolik war uns wichtig. Ich wollte ein klein wenig von dem, was ich gelernt hatte, an die Nachfolgenden weitergeben.”

2009: 131).<sup>28</sup> Sie selbst werde von der Last der Vergangenheit zu Boden gedrückt, ihre Lähmung sei nichts anderes als angehäuften Erinnerung. Die Mutter korrigiert, das unerträgliche Gewicht sei nicht die Vergangenheit an sich, sondern das Schweigen in der Vergangenheit. Daher dürfe man das Geschehene gerade nicht vergessen, sondern müsse es weiterhin erinnern und erzählen.

Sicherlich enthält das zitierte Fragment aus dem Mutter-Tochter-Dialog den Schlüssel zu diesem Erinnerungsroman, der – auch der Titel scheint es nahezu legen – vom Leser entschlüsselt werden will. Die erhellende Funktion des Abschnittes tritt umso deutlicher zutage, wenn man die Differenzen zwischen den Biografien der Autorin und ihrer Erzähler-Protagonistin berücksichtigt. Denn einerseits ist die fiktive Romanfigur als Alter Ego Tatiana Salem Levys inszeniert, andererseits ist sie von ihr in feinen, aber bedeutsamen Nuancen unterschieden. Beide sind 1979 in Lissabon zur Welt gekommen, beide stammen von sephardischen Juden ab, die Jahrhunderte vor der Emigration nach Brasilien von der iberischen Halbinsel in die Türkei flohen. Während aber die Erzählerin mit bestimmten jüdischen Ritualen vertraut ist und einen Satz auf Ladino auswendig weiß,<sup>29</sup> sagt Tatiana Salem Levy von sich selbst in einer biografischen Notiz im Anhang einer von ihr mitherausgegebenen Anthologie: “Nunca ouvi língua judaica em casa, nem o ladino, nem o hebraico” (Armony/Levy 2010: 316).<sup>30</sup> Obwohl die fiktive Figur und die reale Person durch ihr rein säkulares Judentum verbunden sind, unterscheiden sie sich in ihrem affektiven Verhältnis zur Religion ihrer Vorfahren: Die Erzählerin hadert mit der Erinnerung, am Neujahrsabend “judeus um dia por ano” (Levy 2009: 130)<sup>31</sup> spielen zu müssen; für sich selbst nimmt Salem Levy hingegen in Anspruch, sich immer als Jüdin gefühlt zu haben und mit dieser Identität positive Werte zu verbinden. “Meu judaísmo tem a ver com herança cultural [...], com a ausência de fronteiras, a curiosidade, a abertura para o outro” (Armony/Levy 2010: 316).<sup>32</sup> Dennoch betrachtet auch sie

28 “Wenn wir die Vergangenheit nicht vergessen, erleben wir die Gegenwart nicht.”

29 Vgl. Levy 2009: 130. Als die Mutter gestorben ist, nimmt sie zudem an einem jüdischen Trauerritual teil (Levy 2009: 124).

30 “Niemals hörte ich zuhause eine jüdische Sprache, weder Ladino noch Hebräisch.” Die Anthologie *Primos* enthält bezeichnenderweise Erzählungen brasilianischer Autoren, die ihre jüdische bzw. arabische Abstammung miteinander vereinigt.

31 “Juden für einen Tag im Jahr”.

32 “Mein Judentum hat mit kulturellem Erbe zu tun [...], mit Grenzenlosigkeit, Neugier, der Offenheit für das andere.”

dieses kulturelle Erbe als blinden Fleck, den sie als unbekannte Vergangenheit in sich trägt. Erst in der Suche nach diesen verschwiegene „fantasmas“ [Gespenster] (Armony/Levy 2010: 316), wie die Autorin wörtlich schreibt, vereinigt sie sich wieder mit ihrer Romanfigur.

Anders als Moacyr Scliar etwa, der im Jahre 2011 verstorbene Schriftsteller aus Porto Alegre, kann Tatiana Salem Levy kaum aus der reichen, lebendigen Tradition der jüdischen Einwanderergemeinschaften in Brasilien schöpfen. Zum Teil wenigstens ist dies schlichtweg darauf zurückzuführen, dass die beiden Autoren verschiedenen Generationen angehören: Für die älteren Mitglieder jüdischer Familien ist die Emigration nach Brasilien meist noch essenzieller Teil des kommunikativen Gedächtnisses, der ihnen von ihren Eltern oder Großeltern in mündlicher Erzählung vermittelt worden ist. Zwar reicht die Geschichte der Juden in Brasilien wesentlich weiter zurück. Die europäischen Pogrome in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts steigerten jedoch die Übersiedelung von Angehörigen dieser Gemeinschaft in ein Land, das in seiner Verfassung von 1891 Religionsfreiheit garantierte, um ein Vielfaches.<sup>33</sup> So ist die Ankunft auf der anderen Seite des Atlantiks in vielen jüdischen Familien erst in den letzten Jahren aus der ‘floating gap’ des kommunikativen Gedächtnisses herausgeglitten, wird daher von den Jüngeren als verlorener Erinnerungsschatz betrachtet, dem es nachzuspüren gilt.<sup>34</sup>

## 5. Schöpferische Arbeit an traumatischer Vergangenheit

Lebendiges Andenken ist indes nicht wiederherzustellen. Diese Erfahrung reflektiert auch die Reisesequenz in *A chave de casa*, eine Erzählung, die auf ein von Anbeginn klar definiertes Ziel zuzustreben scheint, nämlich den Moment, in dem die Erzählerin das Haus findet, zu dem der Schlüssel ihres Großvaters passt bzw. in dem sie feststellen muss, dass dieses Haus nicht mehr steht. Nachdem Salem Levy die Spannung immer mehr gesteigert hat – über mehrere, weit auseinanderliegende Fragmente hinweg erfahren wir, wie die Erzählerin erst Istanbul besichtigt, dann in detektivischer Recherche ihre Verwandten in Izmir ermittelt –, endet die Suche abrupt und enttäuschend: Das Haus sei vor langer Zeit abgerissen wor-

33 Vgl. Falbel 2008: 195, Largman 2003: 28.

34 Zum Konzept des ‘floating gap’ vgl. Vansina 1985: 23–24.



den. Auch sonst erweist sich die mühsame Kontaktaufnahme zum türkischen Teil der Familie als ziemlicher Fehlschlag. Indem die Erzählerin auf 'portunhol' radebrecht, kann sie nur unzureichend über ihre mangelnden Ladino-Kenntnisse hinwegtäuschen, so dass sie letztlich nicht als zugehörig anerkannt wird.

Die Tatsache, dass des Großvaters Elternhaus längst nicht mehr existiert, wird der Erzählerin im 84. von insgesamt 109 Fragmenten enthüllt. Von den verbleibenden Fragmenten des Romans entfallen immerhin neun auf die Reisesequenz. Dies ist zweifellos bemerkenswert: Im Grunde ist die unausgesprochene Mission des Großvaters, nach den Ursprüngen der Familie in der Türkei zu forschen, ins Leere gelaufen. Das zum Schlüssel passende Schloss gibt es nicht mehr, die Vergangenheit vor der Emigration ist endgültig ins Vergessen abgerutscht und lässt sich von der Erinnerung nicht mehr greifen. Dennoch ist die Reise damit nicht abgeschlossen; im Gegenteil, erst jetzt scheint deren angenehmer Teil zu beginnen. Als die Erzählerin die Bilanz ihres Aufenthalts in Izmir zieht, scheint sie eher Erleichterung als Niedergeschlagenheit zu empfinden:

O encontro com a família ainda atravessa minhas idéias, numa mistura de decepção, contentamento e graça. Não posso dizer que tenha ficado realmente frustrada com a ausência da casa, a falta de diálogo com os meus parentes. Nunca imaginei que fosse ser diferente, nunca pensei que haveria uma casa à minha espera, aguardando apenas o encaixe perfeito da chave na fechadura. (Levy 2009: 171)<sup>35</sup>

Diese Reflexion entstammt einem Romanfragment, das als Scharniergelenk zwischen die beiden Etappen der Reise, die Türkei und Portugal, eingeschoben ist. Als fühlte sich die Erzählerin befreit, weil die Vergangenheit für sie so unerreichbar ist wie sie selbst für die Vergangenheit, richtet sie den Blick in Richtung Lissabon: "[A]credito que possa encontrar em Lisboa alguns sentidos para o meu corpo, a minha história" (Levy 2009: 171).<sup>36</sup> Hatte die Erzählerin das Haus des Großvaters in einem frühe-

35 "Das Treffen mit der Familie beschäftigt mich in Gedanken noch immer, es vermischen sich Enttäuschung, Zufriedenheit und Heiterkeit. Ich kann nicht behaupten, dass ich wirklich enttäuscht wäre, weil es das Haus nicht mehr gibt, weil mit meinen Verwandten kein Gespräch zustande kam. Niemals glaubte ich, dass es anders sein könnte, niemals dachte ich, dass ein Haus auf mich warten würde, in dessen Schloss der Schlüssel perfekt passen würde."

36 "Ich glaube, dass ich in Lissabon einigen Sinn für meinen Körper und meine Geschichte finden kann."



ren Albtraum noch als bedrohlichen, hermetisch verschlossenen Kerker gesehen, so erkennt sie es jetzt als harmloses Stück Vergangenheit, das nicht mehr in die Gegenwart hineinwirken kann. Dies versetzt sie in die Lage, ihre schmerzhaften Verlusterfahrungen endgültig als persönliche Erlebnisse zu verarbeiten, nicht als zwanghafte Wiederholung des ererbten Traumas, das der Großvater durch den Tod seiner Liebe Rosa erlitten hat. Dass sie den psychischen Kollaps paradoxerweise durch die erfolglose Suche in Izmir überwinden kann, wird in der einfachen Symbolik des Romans durch die Reinigung in einem Hamam in Istanbul gespiegelt (Levy 2009: 93–99), die im klaren Gegensatz zum metaphorischen Verschimmeln im Krankenbett steht – das seinerseits die wochenlange Schockstarre des Großvaters nach Rosas Tod wiederholt.

“Das Vergessen ist ein integraler Teil des Erinnerns; erinnern können wir uns nur, weil wir auch vergessen können und es vorgängig und absichtslos schon immer tun” (Assmann 2006: 104). Dieser Satz von Aleida Assmann fasst im Wesentlichen das dialektische Prinzip gesunder Gedächtnisarbeit zusammen, wie es in Tatiana Salem Levys Roman modellhaft vorgeführt wird. Denn naiv ist der Umgang der Erzählerin mit der Vergangenheit sicher nicht: Was in der eigenen Biografie oder in der Geschichte eines so stabilen Kollektivs wie der Familie leidvoll gewesen ist, das kann nicht einfach willentlich ins Vergessen abgeschoben werden; diese Möglichkeit ergibt sich erst, wenn die Schmerzerfahrung einen schwierigen Verarbeitungsprozess durchlaufen hat. So ist die Erinnerung hier keine ewig eiternde Wunde, sondern eine, die zuletzt doch verheilt. Zum einen wird dies anhand der Emigration des Großvaters gezeigt, die zugleich Ursache und Folge von leidvollen Erlebnissen ist, zum anderen anhand der Erfahrungen der Mutter im Widerstand und im Exil während der Militärdiktatur. Sicherlich: Die Schilderungen der Folter in Salem Levys Roman sind weniger drastisch als manch andere, die wir aus der neueren lateinamerikanischen Literatur kennen – man denke etwa an Vargas Llosas *La Fiesta del Chivo* [dt. *Das Fest des Ziegenbocks*]. Dennoch begreift man beim Lesen der betreffenden Fragmente, weshalb es in einem früheren Abschnitt der Familiengeschichte über die Mutter als schwächliche Neugeborene heißt, sie habe zu diesem Zeitpunkt noch nicht wissen können, “o quanto teria que ser forte na vida” (Levy 2009: 112).<sup>37</sup> Diese Kraft besteht indes nicht bloß darin, die Folter durchzustehen, ohne den

37 “[W]ie stark sie im Leben würde sein müssen.”

Ehemann zu verraten; auch nicht darin, bis zuletzt tapfer gegen den Krebs zu kämpfen. Stärker als andere, etwa der Großvater, ist die Mutter vor allem deswegen, weil sie meisterhafte Gedächtnisarbeit leistet: Im Unterschied zu ihrer Tochter verbindet sie Erinnerungen keineswegs selbstverständlich mit Schmerzen, unterbricht immer wieder die Erzählung, wenn die Vergangenheit als Chronik leidvoller Erfahrungen dargestellt wird.<sup>38</sup> Nur durch ihren Zuspruch kann sich die Erzählerin aus dem Krankenbett aufraffen, um in die Türkei und nach Portugal zu reisen; der Schlüssel des Großvaters wäre kein hinreichender Anreiz.

Erst spät gibt die Erzählung nämlich zu erkennen, in welcher zeitlichen Reihenfolge die Handlungssequenzen, an denen die Erzählerin persönlich beteiligt ist, eigentlich stehen. Den Text, erfährt man zuletzt, hat sie keineswegs im Krankenbett auf der mechanischen Schreibmaschine getippt. Das Paradox, wie ausgerechnet sie, die nach eigenem Bekunden von jeher ans Bett gefesselt ist, so lebendige Reiseerfahrungen berichten kann, löst sich in den abschließenden Fragmenten auf: Der Tod der Mutter und das Scheitern der Liebesbeziehung führen die Erzählerin in die emotionale Krise, die sie vergeblich zu überwinden versucht, indem sie die Geschichte ihrer Familie aufschreibt. Als dies nichts hilft, sie sich vielmehr immer tiefer in das Labyrinth der schmerzhaften Erinnerungen verirrt, schenkt ihr der Großvater den Schlüssel zu dem einstigen Haus in Izmir. Ob er dabei von vornherein beabsichtigt, die Erzählerin mit eigenen Augen entdecken zu lassen, dass ihre Angst vor der Vergangenheit die Angst vor einem substanzlosen Phantom ist, bleibt ungeklärt. Es könnte aber so sein. Die zutiefst verunsicherte Reaktion der Erzählerin, als sie von den türkischen Verwandten erstaunt gefragt wird, ob ihr Großvater denn nie vom Abriss seines Hauses erfahren habe, scheint darauf hinzuweisen.<sup>39</sup>

38 Am intensivsten tut sie dies im 34. Fragment: “Por que levar tudo para o lado da dor? [...] A história do seu avô não é feita só de perdas. Essa história que você conta também tem outras histórias. Por que não narra, por exemplo, a alegria de desembarcar em terra tão acolhedora como a nossa?” (Levy 2009: 69) [“Warum siehst du in allem nur das Schmerzhafte? [...] Die Geschichte deines Großvaters besteht nicht nur aus Verlusten. Die Geschichte, die du erzählst, umfasst auch andere Geschichten. Warum erzählst du zum Beispiel nicht von der freudigen Ankunft in einem so gastlichen Land wie unserem?”].

39 “Pega de surpresa, gaguejei e, vacilando, disse: acho que não” (Levy 2009: 164) [“Überrascht geriet ich ins Stottern und sagte zögernd: Ich glaube nicht”]. Der anschließende Satz legt nahe, dass sie fortan den Verdacht hegt, der Großvater könnte nicht ohne Hintergedanken gehandelt haben: “Mas saí de lá com a pulga atrás da orelha” (Levy 2009: 164) [“Aber seitdem habe ich einen Verdacht”].

Egal, ob der Alte im Hintergrund bewusst oder unbewusst die Fäden zieht, er tut es mit dem gewünschten therapeutischen Erfolg: Anders als er selbst wird die Erzählerin nicht Opfer eines lebenslang verschleppten Traumas, das als Fremdkörper im Gedächtnis jeder emotionalen Bindung an einen neuen Partner im Wege stehen würde. Sicher: In ihrem Fall vernarben die Einschnitte ins Selbstbild viel schneller, als es in Wirklichkeit geschehen könnte und angesichts ihrer Tiefe zu erwarten wäre. Bereits in Lissabon, wo sie einst zur Welt kam, erwacht sie zu neuem Leben und verliebt sich in eine Zufallsbekanntschaft in der Cidade Alta. Und jetzt erst erfahren wir, wo sich der aktuelle Standort dieser Erzählerin eigentlich befindet – einer Erzählerin, die auf ihre Totenstarre im Krankbett zurückblicken kann als auf etwas Vergangenes und Überwundenes: Auf dem Sofa des zum Glück keineswegs sadistischen Portugiesen versucht sich die frisch Verliebte an einer neuen Version ihrer Geschichte, einer zweifellos fragmentarischen und lückenhaften Version, aus der manche Ereignisse herausgefallen sind wie die Steine aus dem Ring ihrer Mutter. Aber immerhin gelingt es ihr, aus der Vergangenheit den Sinn zu schöpfen, den die Gegenwart braucht: “Enrolando os cachos de cabelo, contei-lhe tudo: da minha paralisia, do meu corpo doente, da chave que meu avô me dera” (Levy 2009: 199).<sup>40</sup>

## Literaturverzeichnis

- ARMONY, Adriana/LEVY, Tatiana Salem (2010) (Hg.): *Primos. Histórias da herança árabe e judaica*. Rio de Janeiro: Record.
- ASSMANN, Aleida (2006): *Der lange Schatten der Vergangenheit. Erinnerungskultur und Geschichtspolitik*. München: Beck.
- ASSMANN, Jan (2007): *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*. 6. Auflage. München: Beck.
- ERLL, Astrid (2005): “Literatur als Medium des kollektiven Gedächtnisses”. In: Dies./Nünning, Ansgar (Hg.): *Gedächtniskonzepte der Literaturwissenschaft. Theoretische Grundlegung und Anwendungsperspektiven*. Berlin/New York: de Gruyter, 249–276.
- FALBEL, Nachman (2008): *Judeus no Brasil. Estudos e notas*. São Paulo: Humanitas/Edusp.
- KÜHNER, Angela (2008): *Trauma und kollektives Gedächtnis*. Gießen: Psychosozial-Verlag.

40 “Ich wickelte meine Haarlocken um den Finger und erzählte ihm alles: von meiner Lähmung, von meinem kranken Körper, von dem Schlüssel, den mir mein Großvater gegeben hatte.”

- LACHMANN, Renate (1993): "Kultursemiotischer Prospekt". In: Dies./Haverkamp, Anselm (Hg.): *Memoria. Vergessen und Erinnern*. München: Fink, XVII–XXVII.
- LARGMAN, Esther R. (2003): *Judeus nos Trópicos*. Salvador: Contexto e Arte Editorial.
- LEVY, Tatiana Salem (2009): *A chave de casa*. Rio de Janeiro: Record.
- MELLO, Ramon (2011): "Tatiana Salem Levy, entre o autor, o narrador e a personagem". In: *Saraiva Conteúdo*, 18.02.2011. >[www.saraivaconteudo.com.br/Materias/Post/10533](http://www.saraivaconteudo.com.br/Materias/Post/10533)< (12.08.2012).
- SCHMIDT, Siegfried J. (1991): "Gedächtnis – Erzählen – Identität". In: Assmann, Aleida/Harth, Dietrich (Hg.): *Mnemosyne. Formen und Funktionen der kulturellen Erinnerung*. Frankfurt am Main: Fischer, 378–397.
- VANSINA, Jan (1985): *Oral Tradition as History*. London: Currey.